

En periode med instrumentløs musik?

Interview med Kenneth Knudsen

ved Valdemar Lønsted og Lars Nielsen. Fotos: Jan Persson.

KK spillede klaver fra 9-årsalderen («for det sku' jeg») og som 15-årig spiller han Bill Evans-inspireret jazz med Trio 65½, som vandt radioens jazzkonkurrencer i et par år. Han føler sig dog ikke i stand til at kunne kommentere, hvad »de store« allerede havde sagt på den tid og finder sammen med andre i Coronarias Dans fra 1967 for at opløse den bundne form henimod et friere udtryk, nu inspireret af Paul Bley, Dollar Brand og Cecil Taylor. I 1973 begyndte han i Secret Oyster med Karsten Vogel og benyttede her elektrisk klaver, som ændrede musikken i en mere rockagtig retning. Coronarias Dans opløses, da han især ønsker, at musikken skal være mere fastlagt – samtidig laves afgangsprojekt som arkitekt på kunstakademiet. KK bliver i 1973 årets jazzmusiker og møder Palle Mikkelborg, med hvem han dels samarbejder, dels har samtaler af filosofisk og spirituel art, fortsætter med Secret Oyster indtil 1976, hvorefter han slutter sig til Entrance med Mikkelborg som leder. I 1977 begyndte samarbejdet med Sebastian, i 1979 dannede han Anima og forlod successive Entrance (1980) og Sebastian (1983). Han har siden 1972 lavet en del balletmusik og i de senere år også filmmusik (Gummitarzan, Isfugle, Drengen der forsvandt) samt ikke at forglemme vignetter til TVs lørdagsunderholdning og Paul Hammerichs Danmarkskrønike.

Vejen fra klaveret til synthesizeren

Fra årets jazzmusiker 73 til Sebastian og Anima og parallelt med det, fra klaveret til synthesizeren – hvordan er det gået til?

Uden at vide det tror jeg, at det har at gøre med, at jeg er dårlig til at studere, og det vil sige at jeg har søgt, bevidst eller ubevidst, nogle udfordringer, hvor jeg kunne begynde at lære noget, som andre måske kunne have studeret sig til, men hvor jeg kunne opfatte det på *min* måde. D.v.s. at det allsammen har været en læreproces, f.eks. med Sebastian en læreproces i orkestrering og harmonisering af enkle sange. Det opdagede jeg ved den lejlighed, at jeg havde

glæde ved og også en slags talent for. Problemet for mig har altid været at betragte mit eget materiale som udgangspunkter for orkestrering og det var en af grundene til, at jeg sprang på lørdagsvignetterne. Dér var jeg tvunget til at levere flere, forskellige versioner af den samme melodi og måtte derved lære at distancere mig til det, jeg havde lavet, så der ikke gik for meget »klaver« i den. For de fleste af os går der meget hurtigt det bestemte instrument i det, vi sidder og spiller – i mit tilfælde, hvis jeg ikke holder op i tide bliver det til klavermusik. Og på den positive side, hvis man arbejder med en bestemt synthesizer-lyd, som er udtryksfuld eller betagende for én, så vil det

også vise sig, at man skriver noget musik for eller med den, som man ikke ville kunne have lavet med nogen anden lyd eller andet instrument. Fra 1973 og til nu har det altså handlet om at komme i nogle situationer, hvor jeg følte, at mine intentioner kunne flyde parallelt med noget lydligt.

Men helt kontant, grunden til at du forlader en lejr og går over i den anden, fra den lange jazztradition til den nyere rock, er det fordi du erkender, at du ikke kan være med til at byde på noget nyt indenfor jazz-en?

Det ved jeg nu ikke om jeg har erkendt det så tydeligt på den måde, fordi aldrig føler man sig særlig vigtig eller rig, vel? Men i hvert fald har flyglet jo nogle volumenproblemer; flyglet er et jaloux instrument, som i det øjeblik, der er andre instrumenter med, kun giver en hundrededel af sit potentielle. Altså, det er et sart instrument, hvis man ikke vil bruge det som bongotromme – og det erkender jeg da at have haft megen glæde af. Men flyglets volumenproblemer var uløselige, for det kan ikke forstærkes og bevare sin skønhed. Meget af energien gik til at trænge akustisk igennem og hvis man hører til dem, som de fleste af os gør, hvis indre øre er betydeligt mindre udviklet end det ydre, så er det vigtigt, hvordan det lyder. En anden grund til det har selvfølgelig også været udviklingen af el-klaveret, udvidelsen af klangverdenen, i første omgang med ekko – der sad vi jo i gamle dage og rev og flåede i dem, så de pev og hylede som synthesizere, også med ringmodulatorer. Det frigjorde én fra de vante bevægelser, som hænderne jo gør i 8 ud af 10 sekunder, og hvor der kommer fuldstændig uberegnelige tonale og atonale forløb ud af det, som var en stor oplevelse i lang tid at arbejde med. Men stadigvæk var der afstand, en halv tone mellem tangenterne og den ophævede mini-moog'en for mig i foråret 74, fordi tonerne kan bøjes, vibreres plus at du med de kormuligheder, der er med flere stemmer, flere oscillatorer i forstemningen af dem, kan

skabe nogle bredder i klangbilledet. Endvidere er der også en fysisk dimension i det nedre leje under c'et. Der kan du få en utrolig størrelse på lyde på synthesizeren, som er lystfyldt og næsten vilkårligt kraftigt.

En anden ting er, at jeg er vokset op med flerspørsteknikken og har lavet plader på 24 spor i 10–12 år. Det sætter mig nu i stand til at føle, at jeg er meget god til at benytte få spor, hvor jeg i begyndelsen blev meget bange, hvis der ikke var mange spor. Og nu kan jeg se, at mine omgivelser virkelig stiller nogle krav til faciliteter af »gear«, som det har været min erfaring, i den sidste ende, ikke er nødvendige, fordi sporene sidder ligesom alle programmerne imellem ørerne, når alt kommer til alt. Jeg er altså blevet bedre til at koncentrere strålen af udtryk og hvis vi vender tilbage til udgangspunktet, hvor det er gået hen fra 1973, så synes jeg, at jeg er blevet til at se det, som jeg ønsker at se, lidt hurtigere og lidt klarere. Men det er den samme forvirring og tragedie, hver gang jeg skal prøve, fordi jeg står med det ene ben i det jeg lavede i går og det gav nogle erfaringer. Det svarer meget godt til det, jeg sagde først, at jeg ikke er særlig god til at lære i betydningen at få en form for grundviden, som jeg erkender som sådan. Den eneste grundviden, som jeg ved, jeg har, er, at jeg efterhånden kan leve med min usikkerhed og tro på, at det, der kommer til mig »tilfældigt«, er meddelelser, som andre opfatter som deres bevidste grundviden.

Synthesizerens rolle

Iøvrigt havde vi i samarbejdet med Palle Mikkelsen anledning til at sammenblande akustiske og elektroniske instrumenter, bl.a. en fantastisk ting, Palle havde skrevet og som vi spillede med et symfoniorkester i Hannover og det er i det felt, at de største lys bliver tændt, når du arbejder i grænseområdet mellem den elektriske og den akustiske lyd. For der ved kommer du i tvivl om du nogensinde har opfattet nogen af dem i deres fylde, i deres totalitet. Det, der

foto fjernet
af copyrightmæssige hensyn

er interessant, er at holde en eller anden spænding, som gør, at man sådan set flytter et totalbillede ved hjælp af en lille ændring. Og det tror jeg også nogle gange ligger bag ved mine bestræbelser på at ville imitere, at jeg tolkende imiterer kendte orkestreringer. Der er det vigtigt at komme tæt på, for det skal tydeligt associere i den retning, men ved hjælp af forskellige manipulationer sige noget bestemt om den lyd, samtidig med den er der. Vi lever måske i en tid, hvor vi næsten kun kan kommentere det, der er sket.

Er det f.eks. Wendy Carlos' version af Brandenburgkoncerterne, du tænker på?

Ja, den synes jeg er fantastisk interessant, fordi der er taget nogle virkelig radikale skridt. Blandt andet er der klarinetter, som helt tydeligt er nervøse at høre på, der er horn, hvis envelope er for langsom, så de virker komiske og slæber efter og der er lyde, som er mere hysteriske end de sikkert er tænkte, d.v.s. der er gjort nogle tolkninger af hvilke sind, der befolker det univers eller det møde, som det orkester udsiger noget om. En bevidst manipulation af det, som jeg opfatter som symfoniorkestret, forstået som mange sind, hvor de forskellige instrumenter rammer forskellige steder i os og vækker forskellige erfaringer ved at berøre de punkter.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The tempo is marked 6/8. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten notes above the first staff: ① F ② F ③ 4/6 ④ 4/6

Instrument labels on the left: STRA, TRP., HORN, BASS, TUBA, OBOE, I, II, III, PRATTO, CELLO, TUBA.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The score continues the musical notation from the first system. The tempo is marked 2. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten notes above the first staff: ① B^b D ② A/A A ③ M. DDB SVA. F^o ④ ERUJ 4 E

WH no. 3.7.12

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The score continues the musical notation from the second system. The tempo is marked C. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Øverst de første 8 takter fra Kenneth Knudsens arbejdspartitur til »Lil' Marleen«. Bemærk orkestreringen med imitation af trompet, horn, basun, tuba og fløjter. Ved sammenligning med den originale melodi til venstre (komponist: Norbert Schultze) ses, hvordan der hos Sebastian bliver parafraseret både metrisk og melodisk over forlæggets t. 5-8.

Kunne man ikke sige at synthesizeren er symfoniorkestret på én gang?

Det er faktisk det, den ikke er, for den er jo kun en af stemmerne ad gangen. Den er enten f.eks. »obo« eller den *funktion*, som oboen har fået. Det, vi kender som oboen, er for mig at se kun et af svarene på »obo« i os selv, d.v.s. det er en funktion, en blanding af mobilitet, af slankhed og af spændthed, af lys eller mørke i en eller anden overflade af blankhed, som er en anden blanding end den, som dybe hornklange laver. Så synthesizeren som sådan er for mig oftest et instrument ad gangen. I almindelighed er instrumenterne oftest karakteriseret ved deres funktioner sammen med andre og de funktioner er tit meget enkle, fordi man tænker i helheder – jeg mener, at man kan sige, at i det øjeblik man virkelig forstår funktionen af et instrument og bruger en synthesizer i den funktion, så vil man høre det som det pågældende instrument, hvis funktion det overtager, selv om lyden ikke ligner helt. Men det meste af det vi hører på plade er jo noget mudder.

Hvilken synthesizermusik er ikke mudder?

Jeg synes ikke at Lil' Marleen er det, den, som jeg har orkestreret hos Sebastian.

Er det så synthesizerens rolle som imitator?

Ja, men i tilfældet Lil' Marleen er det også imitationen, som giver et tidsperspektiv, fordi der er en klangdannelse, som har en rumlighed med en tidsafstand. Altså, på én gang skal det lyde som et traditionelt lydbillede, men hørt gennem et nedløbsrør eller set gennem et lyslederkabel.

Har synthesizeren sin egen æstetik?

Kan du beskrive den lyd i ord?

Ikke andet end at jeg husker, at der er 18 synthesizerspor og at det er en blanding af Polymoog, Promars, noget Minimoog og noget Jupiter 4. Men de intentioner, der lå bag, var, at det skulle være tyde-

ligt, at det var et orkester og der skulle være noget germansk i det. Der er en meget morsom »tuba« i baslinien; det hele er skrevet ud.

Tænk du så i synthesizerord, når du skal lave et sådant »germansk« lydbillede – altså den knap skal drejes derhen eller hvordan fungerer det inde i hovedet på dig?

Jeg har selvfølgelig nogle ting at gå efter – i det øjeblik du har et vist tempo, så er der grænser for, hvor langsom envelopen kan være. Og med hensyn til forstemningen af lydene så er det afgørende, hvor koldt det er, hvor de spiller. Hvis du laver noget, der er virkelig forstemt, kunne det være fordi det er på en markedsplads. Desværre syntes producerne, at man ikke kunne undvære flyglet i mixingen af Lil' Marleen, men det mener jeg var scenografisk en fejl – det, som jeg havde tilstræbt, var et velspillende, tysk marchorkester på en markedsplads. Og dér hører et koncert-Steinway jo ikke hjemme.

Vil det sige, at du som f.eks. Carl Nielsen, som til sidst var i stand til at høre inde i sig selv, hvad han skrev ned, kan tænke dit lydbillede færdigt og så producere det?

Ikke ofte og mest når jeg tænker i klichéer, mine egne eller andres. I tilfældet Sebastian virker hans ting jo ofte i kraft af sin association til en dansk melodisk tradition og min opgave har f.eks. været at rette nogle af de groveste sving ud eller sætte autoværn op i form af nogle manerer, så de kunne ledes igennem. Når jeg orkestrerer en melodi, går jeg den igennem på klaveret men skriver den op øverst i partituret med becifringer. Nogle gange går jeg så successivt frem, andre gange hører jeg pludselig en horn-agtig lyd eller »her må der være nogle fløjter«. Så skriver jeg dem ned på det sted og så fylder jeg ud, frem og tilbage efter princippet: når det er der, så må det være der o.s.v. Det går som oftest godt, men langsomt.

Det er for så vidt det samme som komponisten gjorde i gamle dage, men hvad er så forskellen på synthesizerens æstetik i forhold til symfoniorkestrets?

Den egentlige forskel er, at du som synthesizerkomponist også bliver udøver og dirigent, d.v.s. kontrol. Og jeg er sikker på, at nogle af de orkestre-ringer jeg har lavet for synthesizer skulle modificeres meget, hvis de skulle spilles af andre instrumenter.

Kan du ikke eksperimentere i lydprocessen, selv om du er i stand til at udtænke lydene?

Når jeg indspiller, laver jeg først det, som jeg er sikker på, men sletter tit eller ændrer på stemmer undervejs, hvis jeg ikke synes, det fungerer. Jeg betragter det, jeg hører, som virkeligheden, ikke partituret – det egentlige instrument er monitorhøjttaleren i studiet, det er den musikalske virkelighed og det er der, det skal fungere. På samme måde har jeg lavet kendingsmelodien til Hammerichs Danmarkskrønike. Der ændrede jeg og tilførte noget, fordi jeg manglede en tidsdimension, nemlig et ur – det handler jo om, at tiden er gået, ikke – der lagde jeg til sidst en syngende lyd på, som man egentlig ikke lægger mærke til, men som understreger en form for tidsfor-nemmelse i melodien.

Hele Danmarks vignet

Hvordan kom det i stand, at du skulle lave den vignet og hvordan blev den skabt?

Det var Poul Hammerich, som ringede og spurgte, om jeg havde lyst til at prøve. Det ville jeg godt og så gik jeg og gravede ude i noget terræn i haven, altså helt traditionelt, ikke sandt? Pludselig hørte jeg den (nynner de første takter). »What!« sagde jeg og gik så ind og fortsatte på klaveret, gjorde den færdig, lånte en af ungernes kassettebåndoptagere og indspillede den. Så kørte jeg ud til Paul og sagde, at det kunne være mit bud. »Den kan jeg godt lide« sagde han, »Lav den«. Det gjorde jeg så i et studie på en enkelt dag, der var nogle af lydene som er program-

mer, jeg har i forvejen, men som jeg altid modifice-rer til lejligheden.

Det er en meget vellykket vignet, den hænger fast og bærer en form for sørgmodighed i sig.

Det har jeg hørt sagt før, men det har ikke været min tanke. Den sørgmodighed, som du kalder det, er dens associationskraft til højskolesangbogen, tror jeg, som jeg i øvrigt har et ret ulykkeligt forhold til fra min skoletid. Det var altid, under en eller anden form, angstfyldt at høre de sange, men jeg vil nok sige, at meget havde været anderledes, hvis jeg ikke havde haft den associationskuppel, som de sange ud-gør. Så er der noget andet, som er sørgmodigt. Jeg har det meget med tertser som bastoner og jeg kan godt lide halvtonebevægelser, de udtrykker for mig noget uafvendeligt, processionelt. Det er selvfølgelig ikke specifikt for synthesizere, men du kan lave graverende, farlige lyde på den. Truende, ekspande-rende eller lukkede på en eller anden måde... For mig har synthesizeren fungeret som en måde at op-dage det, som jeg troede, jeg kendte, på og jeg har selv valgt en form for disciplinering gennem det og er begyndt at forstå, hvad det var, de andre gjorde. Jeg er hæmmet af fordomme eller har for meget voks i ørerne til at kunne høre det som sig selv – jeg skulle have noget at spejle det i.

En referenceramme?

Ja, det tror jeg nok, fordi jeg mener, at – det er mærkeligt at høre sig selv sige det – et eller andet forhold til en tradition har jeg gavn af.

Instrumenterne og deres teknik

Da du begyndte at interessere dig for det elektroniske medium, blev du da inspireret af noget bestemt?

Ja, det var selvfølgelig samtidig med eksplosionen af de psykotropiske stoffer og det vil jeg sige igen, at det, jeg hørte mellem ørerne var vigtigere end det, jeg hørte udenfor. Der var lange perioder, hvor jeg



foto fjernet
af copyrightmæssige hensyn

ikke ønskede at høre noget som helst, havde ikke nogen grammofoon.

Så det var mere en indre rejse?

Ja. Så har jeg naturligvis hørt nogle grupper, Weather Report f.eks. – men har aldrig haft nogen som mit forbillede. Jeg har altid været i nogle sammenhænge, som har genereret sin egen udvikling. Jeg synes af den grund, at Palle Mikkelborgs flygelhorn ovenpå Polymoog'en i »Glass Prince« på den første Entranceplade er helt unikt, som man først nu kan høre lignende på de seneste Pat Metheny plader.

Hvilke instrumenter benytter du?

Indtil fornylig havde jeg mit el-klaver, som jeg slet ikke opfatter som noget klaver. Det er først for nylig, jeg har prøvet at spille soloer på det – det var mere pudsigt end vigtigt – som regel bruger jeg det kun til en bestemt rolle, jævnfør hvad jeg sagde før om synthesizeren, og dér fungerer det, altså lave de skyer af klodser eller clusters. Det fungerer, fordi det er så mangetydigt i sin klang, det er ganske simpelt den gode fe i min borg. Og så havde jeg en Polymoog, som jeg ellers er lige ved at skille mig af med og en Jupiter 8, en Minimoog og en Promars. Den sidste er en programmerbar, men monofonisk synthesizer, men jeg har fået lavet den sådan at jeg kan spille på den fra Minimoog'en. Problemet med synthesizere er jo, at de er dumme, de giver ikke noget, de ikke får, de skal makes hele tiden for at bevæge sig, masseres, narres og forføres. Men grunden til at jeg skiller mig af med min Polymoog er, at den ikke er programmerbar, selv om den har nogle features, som gør den unik i klangen – jeg var ved at være færdig med, hvad den kunne og ville godt sætte mig på nogle nye udfordringer. Den har givet mig en stor tryghed med en meget stor bredde i klangen, specielt på koncerter, hvor jeg, fordi den er fuldt polyfonisk, kan tage meget store akkorder. Jupiteren har derimod det meget distinkte, til gengæld kan man spille enkle, f.eks. cello-agtige linier på den.

De har hver deres sjæl, de instrumenter?

Ja, faktisk. På scenen bruger jeg Rhodos el-klaver, to Jupiter 8, en Minimoog og Promars og jeg kunne tænke mig at få det koft ned, så at jeg fik en Minimoog, som var programmerbar og lød som en Minimoog, men kunne lyde som om den trak en anden. Men jeg må sige, at de tendenser, som i mange virksomheder går i retning af, at man har et mother-keyboard, som man til gengæld laver meget piano-like med trætanger og vægtanslag ligesom et godt Steinway og som man kan styre alle sine synthesizer-

moduler med – de kan være placeret i et rack eller ude i bilen for den sags skyld, du programmerer bare som på en alphanummerisk regnemaskine for at kalde lydene frem – dét mener jeg ikke er noget, som ville tænde mig, fordi det taktile betyder så meget. Det, at Minimoog'en er så lille, betyder, at den lever på en anden måde, når du river og flår i den.

Tidligere var der en lang proces, som hedder teknik, hvor man skulle beherske sit instrument i fysisk forstand. Er der nu tale om en dobbelthed på synthesizeren, at man skal beherske både en spilleteknik og en teknologi-teknisk side?

Ja, det vil jeg nok sige. Når jeg spiller Hanon-øvelser på klaver, hjælper de mig godt i mit klaverspil, medens de ikke influerer ret meget på Minimoog'en. Blandt andet fordi den er monofonisk, f.eks. laver man en trille helt forskelligt fra klaveret.

Den øveproces, vi alle har været igennem, den er der også en æstetisk dimension ved, altså den rent teknisk-taktil side. Man kunne godt have indtryk af, at synthespillere har haft så mange muligheder i selve det klanglige aspekt, at de har skøjtet hen over denne mere tidstagende proces.

Jeg tror, at alle de for hvem det i en vis grad lykkes at artikulere sig den vej, er klar over, at der til hver lyd hører en spille-teknik. Du skal have så stort et overskud, at du må være parat til at springe hen i et bestemt hjørne af din motorik.

Vil det sige, at der i fremtiden kommer en Hanon for Minimoog, Jupiter 8, o.s.v. og ovenikøbet en indføring i de knapper, man skal dreje på for at få den rigtige lyd frem?

Det er nu ikke særlig vanskeligt, der er ikke så mange knapper. Jeg sammenligner det som regel med at køre bil. Du behøver ikke at vide ret meget om forbrænding af motorer, oktantal eller kompressionsforhold for at kunne bakke ud af indkørslen eller for

den sags skyld ramme den igen, vel? Det er afgørende om det tænder på dig, om du går tilstrækkeligt ind i det, du kan ikke sidde og nusse dig igennem, sådan har det i hvert fald ikke været for mig. Det gælder om at finde en lyd, der passer til ens biologiske rytme. F.eks. har Jan Hammer en lyd, som passer til hans fysik, det har jeg også selv og derfor hører jeg, at Hammer har det helt tydeligt. Medens en fyr som Herbie Hancock ikke har nogen lyd, hvad der ikke gør hans ting mindre gode end nogen som helst andres. Men han er et helt andet sted henne. Jeg ved, at Jan Hammer også er en type, for hvem Minimoog'en var en åbenbaring, en redning, som var frigørende, fordi han fandt et eller andet, som passede til hans åndedræt. Lige meget hvilket tempo, du spiller i, så er der nogle udfald, du kan gøre, og så er der en bestemt lyd, der kun kan fungere i den sammenhæng, i det bevægelsesmønster. Og hvis du ikke finder den lyd, som bærer det med sig, så vil instrumentet kun blive et blandt mange.

Musikkens rumlige dimension

Kan du nu ud fra alt det, du har sagt om den instrumentale side, definere en grundholdning til det, du skaber, et æstetisk ståsted?

Det tror jeg kan siges ved, at den arkitektoniske, rumartikulerende side af musikken er langt fremme i min bevidsthed. Det vil sige, at nogle af de ord, som vi bruger i forbindelse med rum, mener jeg, at man kan hæfte på lyde. Det er »små« eller »store«, »lukkede« eller »åbne«, »blanke« eller »matte«, »korte« eller »lange«, »nære« eller »fjerne« – det er ud fra disse kriterier, at jeg blandt andet forsøger at klanglægge mine ting, mere eller mindre ubevidst måske, for der er også nogle andre overvejelser, gestiske eller scenografiske, som ikke er til at løsrive fra den omstændighed, at når man laver en bestemt lyd, som spiller på en bestemt måde, så siger den også noget om den person, der ville finde på at gøre det: insistende, påståelig, troskyldig, lusket, privilegeret,



Anima: Kilgore.

overlegen, sørgelig, etc.

Kunne du tale ud fra et bestemt nummer, f.eks. fra Animas repertoire?

Jo, på Kilgore er der et nummer, der hedder *Pitched Air*, der læner sig meget op ad kendte instrumenter, men det har været de nævnte dimensioner i de instrumenter, jeg har villet fremhæve. Og lørdagsvignetterne er et slags katalog for disse ting – jeg har 16 af dem, hvor de bedste eksempler er fra sidste omgang. Der er for det meste kun brugt tre stemmer: en gamelan-agtig én, som spiller melodien og så nogle »svenske« celloer, vil jeg kalde dem, med kvinter på, og endelig en harpe som noget forsonende.

Hvad er rumligheden i det?

Den cello-agtige lyd har et lille digitalt rum omkring

sig og gamelan'en klinger i et langt rum og harpen er lyset, der spiller ned igennem vandplanterne. Og selv om det er mono, har det en bredde. Det er måske mit mest vellykkede eksempel på en artikulering af en situation, af et rum, man kunne have været i, i drømme eller vågen tilstand.

Tænker du i billeder, når du laver et sådant forløb?

Ja, men i abstrakte, d.v.s. objektskarakter i rum, f.eks. med en kort, fjern, blank ting i et langt, gyldent rum. Et andet eksempel kunne være, hvis vi går ud fra Animas repertoire, *Dining with a Queen* fra *Songs*, som jeg har lavet til et digt af Henrik Bjelke. Rent harmonisk er det en traditionel jazzballade, men hovedsagen her har været at bestemme de klangflader, som er i den, nogle gange nære, andre gange fjerne. De er definerende for det rum, som Cy's historie fortælles i, et ikke-eksisterende rum, for der er ikke sigtet på at skulle imitere nogle instrumenter. Det eneste kendte er en soloviolin-agtig lyd, som jeg laver på Minimoog'en, som er ham zigeuneren, der går hen til bordet.

Den frigørende energi

Hvad vil du med dine instrumenter og din musik?

Jeg tror, at jeg vil som mange andre, nemlig røre, vække energi. Vore tekster og min musik har intet politisk budskab. Men frigørelse er et krav til enhver, først og fremmest frigørelse fra egne forestillinger om hvordan verden er og enhver frigørelse er uløseligt forbundet med følelsen af tab. Profitten i denne proces er en mulighed for at komme til at handle på et grundlag, som man selv oplever, altså min musik må ramme energidepoter i andre mennesker, som sætter dem i stand til at handle ud fra deres situation. Verden er perfekt i den forstand, at det går altid som det skal i betydningen, at naturens love ikke er til at omgå og at konsekvenserne er ubønhørlige, både på det karmiske plan, men også i det daglige.

Føler du, at du har en opgave?

Ja, på den måde, at ingen fødes ubelastet og at de første 30 år af ens liv går med at danne sig forestillinger og så går de næste 50 med at frigøre sig fra dem og se verden som den er, og det er en smertefuld proces, fordi vi har så megen ballast, vi skal kaste af os. Den opgave, jeg har, er over for mig selv og mine nære.

Har du ikke noget bud på, hvad den frigjorte energi skal bruges til?

Det er svært at sige noget nyt om disse ting, nazaræeren har jo sagt det – at enhver, som vil redde sit liv, skal miste det og enhver, som er parat til at miste sit liv, skal redde det. Altså den eneste renselse er afkald, men måske skal man have noget at give afkald på, også på det materielle plan. Jeg kan meget vel forstå, at mange mennesker kæmper for at rage til sig, hvad jeg også selv gør, men det er et faktum, at man mister det hele, når man rejser herfra og hvis man er klog, giver man også afkald på noget af det, inden man tager afsted.

Har du nogle drømme om en musik, som endnu ikke findes, men som skal åbenbares ved hjælp af det nye medium?

Nja, men jeg ville gerne være i stand til at opfatte de mest enkle sammenhænge, hvad jeg helt bestemt ved, at jeg ikke gør, hvorfor jeg tit tror, at løsningen ligger i noget, der er mere kompliceret. Jeg tror, at der er ingen vej udenom en meditativ fase, men jeg ved ikke om den såkaldt meditative musik er den mest meditationsfremmende, f.eks. kan man med dyb skepsis se på de mange meditationsplader, der er ved at komme frem. Jeg ved ikke, om de sande mestre ikke bliver sendt ligeså meget afsted af Donna Summer som af Terry Riley eller Steve Reich.

Hvorfor er det så vigtigt med en meditativ fase?

For at komme henimod det eneste, som kan menne-

skeliggøre, nemlig kærligheden. Vejene til kærlighed kan jeg ikke sige noget om, men jeg er sikker på, at der må være ro; hvis der er noget, der hedder Kvinder for Fred, kunne jeg godt tænke mig at stille op for ro. Jeg mener, fred er ikke nok, der skal også være ro.

Hvad er det fornyende og afgørende anderledes ved synthesizeren?

Har synth'en, når det kommer til stykket, udvidet mulighederne for musikalsk udtryk, kan man ikke lade dens lyd ad naturlig vej?

Nej, det ville være forkert at sige, for man kan bare stille spørgsmålet: lyder det ligesådan?

Hvad er så forskellen?

Det er blandt andet, at vi hører mange flere ting end vi er klar over, men vi er ikke særlig gode til at finde ud af, hvad der egentlig sker. Lydsvingningerne er jo bærere for tanker og jeg tror, at når der sidder 80 mand og spiller i et symfoniorkester – den kakafoni

foto fjernet
af copyrightmæssige hensyn

af ideer og *hangs*, der går armgang i strengene, forstår du, hvad jeg mener?

Altså at i et orkester med 80 mand er der en tankevirk-somhed og en energiudstråling udover de instrumen-ter, de spiller på, som påvirker det lydlige resultat og som synthesizeren aldrig kan lave?

Ja og som vi opfatter uden at vide det... måske...

Så kunne vi vende tilbage til spørgsmålet, hvad er det helt specielle ved synthesizerens æstetik?

Det er blandt andet fraværet af alle disse tanker. Det giver måske en renhed, en troværdighed, en en-til-en-afbildning. Synthesizeren kan lave en instru-mentløs musik. Jeg har prøvet i musikken til filmen »Isfugle« at undgå den bekendthed, som en traditionel instrumentering ville give. Først ville de have, at Michala Petri skulle spille melodien i temaet, det syntes de kunne være fint og det var det også. Men så orkestrerede jeg det fuldstændig ud til en blokfløjte/klaverkoncert med 20 spor på synthesizeren, hvor alle lydene er med og når jeg hører det i filmen, ser jeg ikke orkestret stå der, det virker rent og instru-mentløst. Jeg tror, at det er godt at have en periode med instrumentløs musik, derved kan vi genopdage de gamle instrumenter. Mange har allerede erkendt, at når man kommer tilbage til flyglet, så bliver det en slags kød-synthesizer, du vender tilbage på en anden måde, du tænker mere orkestralt og bliver ad den vej måske en klogere klaverspiller.

Hvordan ser du på komponisterne i vor egen tid?

Det er OK alt sammen, enhver må forfølge sin egen stemme og musikken eller lydene af skabelse vil ikke kunne korrumpes af hverken musikerforeningen eller synthesizeren.

Føler du et fællesskab med dem?

Det kan lyde lidt opstyltet, men jeg tror, at der er en eller anden form for *brotherhood* hos kunstnere.

Men på andre måder som stilistisk, levevilkårsmæs-sigt eller politisk er der ikke noget. Selv inden for Animas kreds er vores situationer vidt forskellige, vores liv og holdninger til mange ting er vidt forskel-lige, ligesom det er mellem mennesker. Jeg kan snart føle fællesskab med en grønlandsk trommedanser og snart med en tibetansk hyrde – derfor kan jeg ikke engagere mig i nogen debat om, hvordan musikken bør være nuomstunder.

Ordforklaring:

envelope: en lyds 4 faser: indsvingning, forløb, afta-gen og udsvingning (attack, on, decay, off)
oscillator: tonegenerator eller lyd giver
ringmodulator: »effekt«boks, som omformer i prin-cippet to lyde til en enkelt.

Pladehenvisninger

Wendy Carlos: Switched-on Brandenburgs The complete concertos, vol. 1–2 CBS 79227.

Sebastian: Stjerne til Støv (»Lil' Marleen«) Medley MdLp 6070.

Anima: Songs (»Dining with a Queen«) Metronome 15688.

Anima: Kilgore (»Pitched Air«) Sonet 1572.

Entrance: Entrance (»Glass Prince«) Metronome 15612.